

<sup>10</sup> См.: Материалы для истории... Т. 6. С. 560; *Пекарский П.* История Имперской Академии наук: В 2 т. СПб., 1870–1873. Т. 1. С. 465; Музыкальный Петербург. Кн. 2. С. 108.

<sup>11</sup> См.: История Академии наук СССР: В 3 т. / Гл. ред. К. В. Островитянов. М.; Л., 1958; *Копелевич Ю. Х.* Основание Петербургской Академии наук. Л., 1977.

<sup>12</sup> См.: *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч.: В 11 т. М.; Л., 1950–1959. Т. 9. С. 69–80, 891–894.

<sup>13</sup> См.: Там же. С. 400.

<sup>14</sup> См.: Там же. С. 921.

<sup>15</sup> См.: Там же. С. 391, 400, 915.

<sup>16</sup> См.: *Ломоносов М. В.* Указ. соч. Т. 8. С. 891; Т. 10. С. 326, 329, 741.

<sup>17</sup> Там же. Т. 3. С. 253.

<sup>18</sup> См. об этом: *Пекарский П.* Указ. соч. Т. 2. С. 507.

<sup>19</sup> См.: *Малинина Л.* Указ. кн. С. 93; Музыкальный Петербург. Кн. 2. С. 252.

<sup>20</sup> См.: *Euleri L.* Tentamen novae theoriae musical. Petropoli, 1739.

<sup>21</sup> См.: *Nova theoria lusic ac colorum* // *L. Euleri opuscula. Varii argumenti, Petroporoli, 1746; Euleri L.* Lettres a une princesse d'Allemagne sur divers sujets, de physique et de philosophie. Saint-Petersbourg, 1768–1774. Vol. 2. S. 246–259.

<sup>22</sup> См.: *Оссовский А.* Воспоминания. Исследования. Л., 1968. С. 133; *Belza I.* Rola Akademii Nayk w rozwoju Klassycznej muzyki rosyjskiej-muzyki radzieckiej // *Muzyka.* 1975. N 2. S. 9. *Юферов Д. Ф.* Музыкальная и нотно-издательская деятельность Академии наук и ее типографии в XVIII в. // *Вестн. АН СССР.* 1934, № 4. С. 40.

<sup>23</sup> См.: *Кириленко А., Орлов В.* Цветомузыка // *Техника – молодежи.* 1965. № 10.

<sup>24</sup> См.: *Галеев Б. М.* У истоков идеи «видения музыки» в России // *Вопросы истории естествознания и науки.* 1985. № 2.

<sup>25</sup> См.: *Малинина Л.* Указ. ст.

## РУССКИЙ АБСУРД: ДЕФИНИЦИЯ И ТИПОЛОГИЯ

*Т. С. Злотникова*

*Ярославский государственный педагогический университет  
им. К. Д. Ушинского*

Одним из характерных кодов русской культуры – кодов, формирующих типологическую общность явлений различных эпох и, казалось бы, весьма несходных эстетических ориентаций, мы считаем *русский абсурд*.

Абсурд в современной русской культуре не есть маргинальное явление. Абсурд стал ведущим принципом жизневосприятия русского человека в последние два столетия и мощным источником художественных открытий, в которых русское искусство предвосхитило, а затем трансформировало западноевропейский бум.

Механизм абсурда гораздо раньше того, что явил себя в признанном эстетическом качестве, был отрефлектирован в научной, прежде всего психологической, традиции. Анализируя специфику сновидения, в которой, как известно, З. Фрейд видел аналогию творческого процесса, психиатр сделал наблюдение, позволяющее обозначить важную и не изученную в гуманитарных науках проблему. З. Фрейд говорил об «абсурдном характере» сновидений как о результате того, что фрагменты жизненных впечатлений (мыслей) «сопоставлены без посредствующих переходов». Психиатр считал абсурдность органическим свойством (или результатом) работы бессознательного по сгущению жизненных представлений. В искусствоведческой традиции подобная система не выстроена, а важна она в силу того, что предполагает понимание системных связей между психологическим механизмом абсурда и художественными приемами, основанными на иронии, сарказме, гротеске. Легкое изменение привычного, небольшое смещение, события ли, оборота ли речи, — и вступает в действие психологический механизм конструирования абсурда. Не случайно при обсуждении абсурдности сновидений у психиатра появляются такие понятия, как «бессмысленный», «осмысленный», а рядом — «умственно нормальный». Таким образом, *психоаналитический подход к абсурду как возможному аналогу сновидения* позволяет установить логические связи трех аспектов. Имеется в виду не иерархия, а самостоятельное качество характеристик, способных при этом взаимодействовать: психологический аспект, социально-нравственный аспект и эстетический аспект.

*Психологический аспект* абсурда может быть дополнительно охарактеризован через категорию случайности и случая, на которые обращал внимание К. Юнг. Любопытно отметить, что значимость случайности Юнг рассматривал применительно к сознанию архаичного человека, чья психика более груба, глубже погружена в бессознательные процессы, чем у современного человека. Отмечая «установку на произвол случая», Юнг подчеркивал склонность психики архаичного человека к тому типу реакции, который содержательно характеризует для нас абсурд — к группированию *случайных событий*.

*Эстетический аспект* абсурда, в котором интегрируют психологический и социально-нравственный аспекты, чаще всего связан с формой воплощения абсурдных представлений, и З. Фрейд дает своего рода ключ к этой стороне проблемы, связывая комизм и абсурд, когда «смех являет-

ся выражением ощущаемого нами с чувством удовольствия превосходства». Фрейд даже называет традиционный для комических трюков народного театра (в частности, итальянских лацци) или для трюков раннего кинематографа (гэгов) прием, когда «комичным... кажется человек, производящий в сравнении с нами слишком много затрат для своих телесных отправлений и слишком мало затрат для своих душевных отправлений». Не случайно также стремление увязать эстетический уровень абсурда с игрой, которой, как и психологически мотивированному архаическому сознанию, свойственно «особое воспроизведение соединения закономерных и случайных процессов» (Ю. Лотман).

*Русский абсурд* являет себя на двух основных уровнях: на уровне психологии творца и на уровне поэтики искусства и механизма создания художественного образа, благодаря чему именно в России, прежде чем это произошло во всем остальном мире, в перевернутом войнами и революциями XX веке, абсурд предстал как *художественная целостность*.

Абсурд – это мир, где очуждаются не только произносимые слова или наблюдаемые явления, но чуждым самому себе становится, казалось бы, вполне нормальный человек. *Очуждение* в России понято не только как проблема эстетическая (В. Шкловский «походя» обронил то, что легло в основу целой художественной теории Б. Брехта), но как проблема психологическая, причем иногда в нравственном, а иногда в социальном преломлении. И если в европейской традиции (в экзистенциальной философии) человек испытывает свою чуждость по отношению к миру *других*, то в российской традиции – отвращение к *себе*, самоуничтожение, ощущение чуждости самого себя. Русские философы – а таковые в подлинном смысле в России были весьма малочисленны, ибо «философствовали» (как у А. Чехова в застольной беседе – «Давайте пофилософствуем») на прогулке по аллеям усадеб, в каретах и телегах, за рюмкой вина и чашкой чая, – это те, для кого сочинения на философские темы стали жизненным делом. Один из них, Н. Бердяев, выступил своего рода теоретиком очуждения вообще и обозначил в «Самопознании» своеобразный механизм очуждения как *психологическую проблему*.

Абсурдность такого психологического состояния граничит с психической аномалией; вдвойне абсурдно то, что без ощущения подобного состояния русский интеллигент не мог себя чувствовать таковым. В общественном масштабе это вылилось в стойкую ненависть, сменяемую разве безгливой небрежностью в отношении государственной власти: «...Живая власть для черни ненавистна». Любить власть в ее персонализированном выражении для России – нонсенс. Самозванцы и убийцы всходили на троны и трибуны многих стран, но только в России доблестью почиталось противостояние с властью как таковой. В. Жуковскому

«прощали» его службу в качестве наставника наследника престола, видя в этом едва ли не позор для поэта; Екатерине же II не забывали «поставить в вину» ее амурные похождения, которые должны были негативно уравновесить доблести покровительницы наук и искусств.

Психология абсурда срабатывала как традиционная нелюбовь к себе, уверенность в том, что *свое хорошим быть не может*. К примеру, где в мире воспитателями к детям высшего сословия брали иностранцев? Мог ли иностранец пестовать японского самурая или британского лорда? А в России – то волны пруссомании, то галломании, а за ними – волны сарказма на грани абсурда, начиная с гениальной «Подshipы» И. Крылова с придурковатым принцем Трумфом, с грибоедовского возмущения радостью по отношению к гостям – «особенно из иностранных».

*Мотив невострребованности* – вполне естественный и одновременно очевидный в своем трюизме *мотив жизни российского творца как феномена русского абсурда*. С мотивом невострребованности связан и эстетически весьма выразительный *мотив стены* или ее вариантов в виде препятствий и плоскостей, дробящих обитаемое пространство; этот мотив вполне характерен для представлений, признаваемых психоаналитическими методиками (продемонстрированными З. Фрейдом) в качестве признаков невротических отклонений психики. Болезненность психического состояния человека, находящегося в оппозиции к миру или к себе самому, воплощается в образе стены.

В русской художественной традиции мотив стены возникает прежде всего в тех случаях, когда сами творцы страдали психическими заболеваниями или отклонениями. Таковы были Н. Гоголь, Ф. Достоевский, В. Гаршин. Совершенно особое место стена как инвариант безумия, настигающего человека в тоталитарном обществе, заняла в творчестве режиссера-диссидента Ю. Любимова. В постановках романа М. Горького «Мать», шекспировского «Гамлета», булгаковского «Мастера и Маргариты» и, наконец, абсурдисткой фантазии П. Вайса «Марат/Сад» образ стены служил символом тоталитарного гнета как своего рода безумия.

*Особое психологическое состояние*, в принципе абсурдное в своем постоянстве, но невероятно многогранное в своей абсурдности, характеризует русскую культурную традицию; это – *скука* как антитеза деятельности, активности, самореализации. Едва ли не глобальная причина провинциальной скуки определяется *протяженностью* времени с его дурной погодой, вялым настроением. Вполне логично сочетается с уже названными причинами скуки в провинции *одиночество*. В свою очередь, следствия скуки, рождаемой провинциальным бытием, указывают на генетическое родство современной драмы абсурда с русской классической драматургией.

*Русская скука* порождает в классической драматургии и тот конфликт, который впоследствии станет характерным для драмы абсурда XX в.: *палач* и его *жертва*. В театре абсурда, сформировавшемся в зарубежной эстетической системе и традиционно немногочисленном, – два участника (ранние пьесы С. Беккета, Э. Ионеско. Э. Олби – вплоть до наших современников), которые в крайнем случае могут «возрастать» в соотношении, кратном двум. В русской классике выделяются «идеальные» *пары*. У А. Сухово-Кобылина – Тарелкин и Варравин. Трагична пара у А. Чехова: Соленый и Тузенбах в «Трех сестрах». Соленый – явная жертва. Из палача, каким его воспринимает Соленый, Тузенбах превращается в жертву, причем не тогда, когда гибнет на дуэли (в спрессованном виде ситуацию позднее «проиграл» Э. Олби в «Случае в зверинце»), а тогда, когда тот манит его своим нелепым «цып-цып». В начале XX в. у М. Горького среди множества подобных пар (Бессеменов – Нил, Монахов – Монахова, Иван и Яков Коломийцевы, Суслов по отношению к ряду персонажей из его окружения) особенно характерна была одна: Барон, дразнящий Настю ее убогими книжными Раулями и Гастонами, – и Настя, мстительно вопящая от бессилия, что дедушки у него не было. Мучение предопределено фатально теми ролями, какие жизнь отвела изначально – так же, как матери и сыну у современного драматурга А. Шипенко («Ла фюнф ин дер люфт»).

*Игровое начало*, формирующее абсурдную природу русской классики и присущее ей, совершенно очевидно для всей русской культуры воплощается в карнавальной замене не только «верха» – «низом», но и яви – сном, разума – безумием, начала – концом, жизни – смертью. Русская классика образовала особые *игры вокруг дурака* (юродивого, безумца – неважно). Дурак стал одним из центральных «героев» русской культуры (напомним гротескные сочинения П. Засодимского «Дурак», В. Гаршина «То, чего не было»). В карнавальной игре, затеянной русскими классиками, царит даже не аллегорическая Смерть, как в Средневековье, а конкретный мертвец. Как у Сухово-Кобылина. Как у Достоевского, если вспомнить предельно абсурдный «Бобок». Как у Гоголя – практически повсюду, а не только в «Мертвых душах»; и прав А. Терц, отметивший сверхъестественную живость гоголевских вещей и лиц «при одновременной безжизненности, мертвизне». Удивительна ли в таком случае последовательная некрофилия пьес А. Шипенко?

Игра у русских драматургов-классиков – своего рода абсолют, *модель жизненного поведения*. В этом случае *моделью жизненного пространства* является не что иное, как *пустота*.

Абсурд, распространившийся в художественных образцах, предстает прежде всего как *отрицание*. Отсутствие быта. Отсутствие иногда даже плоти – или подмена человеческой плоти зловонной массой («Смерть

Тарелкина»). Отсутствие естества и естественности («Тени»). Миражи, блики, ускользание... «Ревизор» – без ревизора: к нам едет... «не того» приняли за «того»... ждали, дрожали... и снова нужно ждать... и снова дрожать... Русский, задолго до С. Беккета созревший вариант: на обочине, только не дороги, а целого государства, сидят, гниют, ждут не дождутся своего Годо. «Женитьба» – без женитьбы. «Мудрецы», на каждого из которых довольно простоты, – без мудрости. «Свадьба Кречинского» – без свадьбы, «Дело», высосанное из пальца и судебного прецедента не содержащее, «Смерть Тарелкина» – без его смерти, но с гробом и зловонием... Наконец, комедии Чехова, где финалом становится самоубийство («Чайка») или убийство на фоне разорения («Вишневый сад»), а вместо смеха царит смерть.

Оговорки, ошибки, провалы, подмены – на уровне не слова или детали, но судьбы. Все великие классические русские комедии так же сильно отличаются от философичных английских, социологизированных французских или эмоциональных испанских, как русская жизнь, содержащая в себе и первое, и второе, и третье, – от «заграничной». Поэтому *комедия в России не просто жанр, а образ – иногда художественный (в частности, гротеск), иногда же – образ жизни: нелепый, абсурдный.*

Реализация теоретического дискурса русской классики на основании ретроспекции эмпирических подходов к ней позволяет установить как минимум три позиции, впервые открываемые культурологией и искусствоведением: глубину непознанных нравственно-психологических и эстетических проблем русской классикой литературы; активно-личностные мотивации и способы интерпретации русской классики русскими режиссерами, актерами и драматургами XX в.; многообразие типологически родственных свойств русской классической драматургии и искусства XX в.

## РОЛЬ АРХИВНЫХ ИСТОЧНИКОВ В ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

*Е. Н. Кириосова, З. И. Гладких, М. Л. Космовская*  
*Курский государственный педагогический университет*

В наше время становится все более очевидным, что динамические процессы развития общества детерминированы творческой активностью отдельных личностей и социума, и в связи с этим особое значение при-